KAROL ESTREICHER I JULIAN PAGACZEWSKI

CZY JAN MARIA PADOVANO BYŁ W RZYMIE?

KRAKÓW MCMXXXVII

CZY JAN MARIA PADOVANO BYŁ W RZYMIE?

KAROL ESTREICHER I JULIAN PAGACZEWSKI

CZY JAN MARIA PADOVANO BYŁ W RZYMIE?

KRAKÓW MCMXXXVII

OSOBNE ODBICIE Z ROCZNIKA KRAKOWSKIEGO XXVIII

DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE

Nagrobek Piotra Gamrata, arcybiskupa gnieźnieńskiego i biskupa krakowskiego, w katedrze na Wawelu (fig. 1) jest zupełnie pewnym dziełem Padovana, bo we wszystkich szczegółach odpowiada najdokładniej umowie między tym artystą a fundatorką, królową Boną [1]). Bona zażądała, ażeby Padovano wykonał nagrobek na wzór pomnika biskupa Piotra Tomickiego (fig. 2) o ile możności jak najwierniej, a jeśli może jeszcze piękniej, czym okaże swój talent, a królowej zrobi przyjemność. Nawiasem mówiąc koszta tej przyjemności pokryć musiała kapituła katedralna, bo królowa, choć w napisie wymieniona jako fundatorka [2]), za nagrobek rzeźbiarzowi nie zapłaciła [3]). We wspomnianej umowie nie jest wymienione nazwisko rzeźbiarza, który wykuł nagrobek Tomickiego, ale z powodu podobieństwa tego pomnika do grobowca Gamrata przyjęto powszechnie, że był nim Padovano. Dopiero Joanna Eckhardtówna w swej cennej i dużo wyników przynoszącej pracy p. t. Nagrobek «biskupa Czarnkowskiego» w katedrze poznańskiej [4]) usiłowała udowodnić, że nagrobek Tomickiego nie wyszedł spod dłuta Padovana. Może na sąd autorki wpłynęła niemożność dokładniejszego porównania obydwóch zabytków w fotografiach, bo nagrobek Gamrata, reprodukowany dotychczas tylko z rysunku Stanisława Cerchy [5]), publikujemy tu po raz pierwszy podług specjalnie do tej pracy wykonanych zdjęć fotograficznych.

W roku 1530 ukończył Berrecci przebudowę kaplicy dla biskupa Tomickiego. Przyszła kolej na nagrobek. Na wiosnę 1532 r. przeprowadził Tomicki korespondencję ze swoim siostrzeńcem, Andrzejem Krzyckim, podówczas biskupem płockim, w sprawie napisu na nagrobek. Po wymianie listów

---

Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności dnia 10 grudnia 1936 r. Cf. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń P. A. U., XLI/10, 1936.

[1]) Cf. anneks na końcu niniejszej pracy.

[2]) Napis na cokole nagrobka brzmi: GAMRATV REGINA POTENS BONA SFORTIA PETRV || CRACOVIAE· ET GNESNAE PONTIFICE STATVIT· || SARMATICI DV VIXIT ERAT PATER ILLE SENATVS || HOC VITA FVNCTO PVBLICA RES TEPVIT || EXTINCTO AC VIVO FAVIT PIA BONA· VIDETE || QVAE TITVLOS DEDERAT HAEC DEDIT ET TVMVLV. Na małych tabliczkach, umieszczonych na impostach pod kolumnami, widnieje data M. D. XLVII.

[3]) Ks. I. Polkowski, Spadek po prymasie arcybiskupie gnieźnieńskim a biskupie krakowskim Piotrze Gamracie. Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności, XXI. Kraków 1888, pp. XXXVIII—XXXIX. Ibidem, p. XXXVIII, podano w polskim języku streszczenie wspomnianej umowy z Padovanem.

[4]) Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Prace Komisji Historii Sztuki, 1/3. Poznań 1933, pp. 53—54.

[5]) Pomniki Krakowa M. i S. Cerchów z tekstem F. Kopery, II. Kraków-Warszawa 1904.



1. Nagrobek biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.

ustalono napis, identyczny z wykutym na cokole[1]), z tą tylko różnicą, że zamiast daty wykonania nagrobka, 1532[2]), czytamy dokładną datę śmierci biskupa, 29 października 1535. Jerzy Kieszkowski opierając się na korespondencji między Tomickim a Krzyckim w sprawie napisu przyjął rok 1532 za datę wykonania nagrobka, a zmianę w zakończeniu napisu tłumaczył wolą Tomickiego, który polecił zostawić wolne miejsce na pomieszczenie daty swego zgonu[3]). Kto wie jednak, czy powodem zmiany w napisie nie było przewleczenie się robót aż do śmierci Tomickiego. Jakkolwiek było, wykonanie nagrobka przypada na czas od roku 1532 (lub nieco wcześniej) do 1535.

Powołując się na Komornickiego pisze Eckhardtówna[4]), że w czasie, w którym ten nagrobek powstaje, a ma na myśli chyba rok 1532, Padovana najprawdopodobniej w Krakowie nie było. Oczywiście zaszło tu jakieś nieporozumienie, bo w cytowanym miejscu Ko-

[1]) Napis na nagrobku Tomickiego brzmi: PETRVS TOMICIVS, PRIMVM PREMI||SLIENSIS, DEINDE POZNANIENSIS, POSTREMO || CRACOVIENSIS EPISCOPVS, REGNI VICECAN||CELLARIVS, MORTALITATIS MEMOR, IPSE SIBI || POSVIT. MORITVR ANNO AETATIS SVE LXXI, || XXIX OCTOBRIS, A CHRISTO NATO || M. D. XXXV.

[2]) Zakończenie napisu w liście Krzyckiego brzmi: «...sibi posuit anno Salutis millesimo quingentesimo trigesimo secundo».

[3]) J. Kieszkowski, Przyczynek do kulturalnej działalności Piotra Tomickiego. Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce (= Spraw. K. H. S.), VII. Kraków 1906, pp. CCLXXVIII—CCLXXIX.

[4]) Eckhardtówna, o. c., p. 54 odsyłacz 1.

mornicki podaje tylko, że rzeźbiarz Zuan, Ioannes alter[1]), w rachunkach budowy kaplicy nie występuje od końca października 1527 aż do końca marca 1531 roku, przy czym zaznacza, że rachunki na tej dacie się urywają [2]). Następny tom, obejmujący rachunki od kwietnia 1531 i z r. 1532, zaginął. Archiwalia nie potwierdzają więc nieobecności Padovana w Krakowie w r. 1532, ale też jej nie przeczą. Istnieje jednak innego rodzaju dowód, że Padovano był w tym roku w Krakowie, a mianowicie medale Zygmunta Starego, Bony, Zygmunta Augusta i Izabeli Jagiellonki, opatrzone jego nazwiskiem i datą 1532 [3]). W roku następnym Boner imieniem biskupa Tomickiego zawarł z Padovanem umowę o wykonanie cyborium do katedry, za co biskup dziękuje listem z dnia 17 czerwca 1533 r. [4]).



2. Nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.

Przede wszystkim trzeba się zastanowić nad tym, czy między nagrobkiem Gamrata (fig. 1) a pomnikiem Tomickiego (fig. 2) zachodzą tak zasadnicze różnice stylistyczne, że autorstwo Padovana odnośnie do nagrobka Tomickiego

---

[1]) Sprawę, czy ów Zuan, Ioannes alter, jest czy nie jest identyczny z Janem Marią Padovanem, zostawiamy na boku, jako nie mającą znaczenia dla niniejszej pracy.

[2]) S. S. Komornicki, Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu. Rocznik Krakowski, XXIII. Kraków 1932, p. 78.

[3]) M. Gumowski, Medale Jagiellonów. Kraków 1906, pp. 62—69 i tabl. XVI, XVII, XVIII, XVIII b.

[4]) K eszkowski, o. c., p. CCLXXX.

byłoby nie do przyjęcia [1]). Architektura, przynajmniej o ile idzie o schemat, jest powtórzona wiernie. Rozmieszczenie ornamentów jest identyczne. Na odchylenia natrafiamy dopiero w szczegółach ornamentacyjnych. I tak, różnią się ornamenty na trzonach kolumn oraz kapitele. Kolumny nagrobka Gamrata pokryte są ornamentem rzadszym, o rysunku innym, choć pokrewnym. To samo dotyczy kapiteli. Analogiczny jest stosunek zwieńczeń: w ogólnej sylwecie zgodność, w szczegółach różnice. Podobnie rzecz się ma z wszystkimi innymi ornamentami. Wszystkie te odchylenia są drobne, tak że ujawnia je dopiero dokładne zestawienie fotografii. W ornamentacji nie robił więc Padovano niewolniczej kopii, lecz artystyczny odpowiednik.

Jakże przedstawia się wzajemny stosunek obu figur biskupich (fig. 3, 4)? Oczywiście replika nie mogła tu wchodzić w rachubę. Już w kontrakcie Bona zażądała, by postać Gamrata była większa «propter maioritatem corporis R^{mi} domini archiepiscopi» oraz by w następstwie tego cały nagrobek był proporcjonalnie nieco większy niż nagrobek Tomickiego. W obydwóch wypadkach żywe, pełne wyrazu głowy (fig. 5, 6) są portretowe, jak to widać z porównania z wizerunkami zachowanymi w krużgankach franciszkańskich w Krakowie [2]). Szczupły Tomicki (fig. 6) miał też szczupłą, rzec można ascetyczną twarz o rysach delikatnych, szlachetnych. Oblicze wielkiego, opasłego Gamrata (fig. 5) było pulchne, o rysach rozlanych z powodu dużej podściółki tłuszczu. Te różnice utrudniają porównanie, bo głowa Gamrata z natury rzeczy musiała być modelowana szerzej, Tomickiego szczegółowiej. Przy tych nieuniknionych różnicach stopień realizmu jest jednak w obydwóch figurach ten sam. Artysta nie miał tu wdzięcznego zadania. Już samo ułożenie niezgrabnej, wydętej postaci Gamrata na sarkofagu i estetyczne związanie jej z nim nastręczało niemałe trudności. Modelunek szat Gamrata jest trochę szerszy i twardszy. Odnosi się to także do draperii płaskorzeźbionej Madonny oraz śś. Wojciecha i Stanisława w tle niszy Gamrata, które również nieco szerzej i twardziej są traktowane, niż draperie Madonny (fig. 7) oraz św. Piotra i klęczącego Tomickiego na pomniku tego biskupa. Ornamenty na ornatach Gamrata i Tomickiego oraz w obramieniu płaskorzeźb nie są takie same. Aniołki z herbem na sarkofagu Gamrata, tylko minimalnie różniące się w sylwetach od aniołków na nagrobku Tomickiego, modelowane są tak samo. Matka Boska z Dzieciątkiem wśród główek anielskich w zaplecku niszy nagrobka Gamrata to nie kopia niewolnicza, lecz replika Madonny z pomnika Tomickiego.

Podniesione wyżej różnice w traktowaniu draperii, zresztą bardzo nieznaczne, mogą się tłumaczyć różnicą lat kilkunastu, 1532—1545/47, jaka dzieli czas powstania pomnika Gamrata od pomnika Tomickiego. Zaznaczyć warto, że Padovano modelując głowę ulubieńca Bony upiększył ją, a ściśle mówiąc zrobił ją mniej odrażającą, niż była w rzeczywistości, bo pominął

[1]) W obu nagrobkach wykonano z czerwonego marmuru węgierskiego figury biskupie z sarkofagami, płaskorzeźby wraz z ich obramieniem w zapleckach nisz oraz tablice z napisem na cokole, z piaskowca natomiast resztę.

[2]) S. Tomkowicz, Galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru oo. franciszkanów w Krakowie. Biblioteka Krakowska, 28. Kraków 1905, fig. 2 i 4.

wszystkie brodawki i nierówności obwisłej skóry, uwydatnione przez nieznanego malarza krakowskiego na portrecie w krużgankach franciszkańskich. Znamienna to różnica między obiektywnym naturalizmem Północy a umiarkowanym realizmem Włocha z epoki cinquecenta. Podkreślić należy z naciskiem, że zarówno ornamentacja jak i figury w obydwóch pomnikach stoją na tym samym, wysokim poziomie wartości artystycznej i nie wykazują różnic istotnych, które by się dwiema indywidualnościami twórczymi tłumaczyć musiały. Stwierdzone różnice są za małe, by na ich podstawie można Padovanowi odmówić autorstwa pomnika Tomickiego. Wyszłyby wyraźnie, gdyby Padovano był kuł nagrobek Gamrata nie podług własnego, lecz podług cudzego dzieła.

Z faktu, że w umowie zawartej z Padovanem nie wymieniono autora nagrobka Tomickiego, żadnych wniosków ani pro, ani contra wysnuwać nie można, bo w naszych źródłach nazwiska artystów są najczęściej pomijane. Ceniono dzieło, ale nie troszczono się o przekazanie nazwiska jego twórcy, bo artysta u nas był uważany za rzemieślnika i w XVI wieku nie miał jeszcze wyższej pozycji społecznej [1]).

Bona poleciła Padovanowi wzorować się na nagrobku Tomickiego, jeżeli zaś ten nagrobek nie wyszedł spod dłuta Padovana, to dlaczegóż nie zwróciła się do owego drugiego rzeźbiarza. Chyba ów artysta w r. 1545 już nie żył, lub przed tym rokiem z Krakowa na stałe wyjechał. Kaplicę dla Tomickiego przebudowywał Berrecci, który został zamordowany w r. 1537. Można by mniemać, że to on kuł pomnik Tomickiego i że Bona, nie mogąc się już zwrócić do niego, powierzyła robotę Padovanowi. Berrecci był przede wszystkim architektem, ale podejmował się także robót rzeźbiarskich. Zupełnie pewnym dziełem rzeźbiarskim Berrecciego są medaliony czterech ewangelistów w kaplicy Zygmuntowskiej [2]), ale styl ich jest tak uderzająco inny, że Berrecciego od autorstwa pomnika Tomickiego musi się stanowczo wyłączyć. Włosi, którzy współpracowali z Berreccim w kaplicy Zygmuntowskiej, wymarli z małymi wyjątkami przed datą kontraktu między Boną a Padovanem (29 września 1545 r.), toteż wśród nich można by szukać autora pomnika Tomickiego. I tak, Guglielmo da Firenze zmarł przed rokiem 1540, Filippo da Fiesole w r. 1540, Bernardino de Gianotis (Zanobi, Romanus) w r. 1541, Antonio da Fiesole w r. 1542, a Niccolo da Castiglione w lecie 1545 r. [3]). Ale z wyjątkiem jednego chyba Bernardina de Gianotis [który w r. 1535 zawarł kontrakt

---

[1]) Tak np. w Acta actorum Capit. Cathedr. Crac. (w Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej), tom V z lat 1551—64, fol. 338 v., gdzie zanotowano uchwałę kapituły z dnia 17 marca 1559 r., aby nagrobka Piotra Boratyńskiego który jest dziełem znakomitym i wspaniałym, nie umieszczać nad grobem koło kaplicy Olbrachta, bo to kąt ciasny, lecz szukać dlań innego miejsca. Rzecz charakterystyczna, że mimo tych zachwytów i troskliwości o dzieło, nie wymieniono nazwiska rzeźbiarza, który je wykonał. Nawiasem mówiąc, powyższa zapiska daje ścisłą datę nagrobka Boratyńskiego.

[2]) Komornicki, o. c., p. 117: kontrakt z dnia 6 lutego 1529 r.: «...imagines Evangelistarum 4 ad eandem capellam hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsitque». — Reprodukcje w książce S. Cerchy i F. Kopery p. t. Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sjeny i jego dzieła w Polsce. Kraków, fig. 37, 39, 40 i 41.

[3]) Cf. W. J. Wdowiszewski, Gabriel Słoński, architekt krakowski XVI wieku. Spraw. K. H. S., V, 1896, p. 2, podług zacytowanych tamże zapisek w krakowskich aktach radzieckich.



3. Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.



4. Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.

o wykonanie pomnika Stanisława Lasockiego w Brzezinach [1]), a który to pomnik można utożsamiać z zachowaną w brzezińskim kościele parafialnym płytą z postacią rycerza [2]), pochodzącą — sądząc po stylu — z tego właśnie czasu], dzieł rzeźbiarskich żadnego z tych Włochów nie znamy, a nawet z archiwaliów nie wiemy o żadnych nie zachowanych ich rzeźbach. Jeżeli płyta brzezińska (w dodatku słaba) jest istotnie częścią nagrobka Stanisława Lasockiego, a zatem pracą Bernardina, to rzeźbiarz ten ze względów stylistycznych nie może być brany pod uwagę jako twórca pomnika Tomickiego.

Z włoskich artystów, którzy współpracowali z Berreccim w kaplicy Zygmutowskiej, żyli jeszcze w r. 1545, t. j. w chwili gdy Bona zawierała kontrakt o pomnik Gamrata, dwaj: Giovanni Cini i Gianmaria Padovano. Sjeneńczyk Cini działał w Krakowie do roku 1564 [3]), ale gdyby on był twórcą pomnika Tomickiego, to Bona chyba u niego, a nie u Padovana byłaby zamówiła pomnik Gamrata. A zresztą styl ornamentacji nagrobka Tomickiego nie ma nic wspólnego z ornamentacją sjeneńskiego typu, jakiej oczekiwalibyśmy po Cinim, ani w ogóle z żadną partią dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej i baldachimu nad grobowcem Jagiełły [4]), w których to dziełach Cini współpracował. Jedynie ornament na trzonach kolumn pomnika Tomickiego jest podobny do ornamentu na kolumnach ołtarzyka w Zatorze, niegdyś w katedrze krakowskiej, przypisywanego, i nie bez podstaw, Ciniemu [5]). Ale właśnie ornamentacja tych kolumn — mało indywidualna — nie zgadza się ze stylem Ciniego. Faktem jest, że te partie ołtarzyka, których styl jest zgodny ze stylem dających się z Cinim związać części dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej, nie znalazły oddźwięku w ornamentacji pomnika Tomickiego. O ile nie wchodzi tu w rachubę wspólny włoski pierwowzór, to ornament na kolumnach nagrobka Tomickiego mógł być przejęty z kolumn ołtarzyka, bo w owym czasie nie miano w takich wypadkach skrupułów.

---

[1]) Komunikat F. Piekosińskiego w Spraw. K. H. S., VIII, 1912, p. CCCCLXIV; cf. S. Cercha, Miasto Brzeziny i jego niektóre zabytki. Sprawozdanie i Wydawnictwo Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1911. Kraków 1912, p. 19; cf. Eckhardtówna, o. c., p. 55, gdzie w dacie kontraktu omyłka druku: 1553 zamiast 1535.

[2]) Reprodukcję podają Cercha i Kopera, o. c., fig. 86, uważając to dzieło przez jakieś nieporozumienie za utwór Ciniego (ibidem, p. 86). Eckhardtówna, o. c., pp. 54—55, złączyła w grupę następujące nagrobki: 1. trzech Janów Tarnowskich w Tarnowie, 2. Kościeleckich w Kościelcu, 3. Sobockiego w Sobocie, 4. Piotra Przecławskiego w Chojnicy koło Poznania, 5. Stanisława Gabriela Tenczyńskiego w Kraśniku, 6. Mikołaja Szydłowieckiego w Szydłowcu, 7. Kotwicza w kościele Bożego Ciała w Krakowie, 8. Gasztołda w Wilnie, 9. Lasockiego w Brzezinach i na podstawie umowy z Bernardinem o pomnik Stanisława Lasockiego przyznała hipotetycznie całą grupę temu rzeźbiarzowi. Przeoczyła, że skoro Bernardino zmarł w r. 1541, to pomniki: Kościeleckich, wykonany podług napisu w r. 1559 (J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, IV. Berlin 1897, p. 35), Sobockiego, zmarłego w r. 1548, Przecławskiego, wykonany w r. 1555 (Kohte, o. c., III, p. 8), S. G. Tenczyńskiego, zmarłego w r. 1550 i Kotwicza, zmarłego w r. 1550, już choćby ze względu na czas powstania z tym rzeźbiarzem wiązane być nie mogą.

[3]) Cercha i Kopera, o. c., p. 24.

[4]) J. Pagaczewski, Jan Michałowicz z Urzędowa. Rocznik Krakowski, XXVIII, 1937, p. 66 odsyłacz 1.

[5]) S. Komornicki, Ołtarz renesansowy w Zatorze. Spraw. K. H. S., IX, 1915, pp. XLV—LII i fig. 16—19.

Przez przyjęcie autorstwa Padovana, czemu, jak widzieliśmy, styl nie stoi na przeszkodzie, cała sprawa się upraszcza: świetne dzieło sztuki wiąże się z nazwiskiem znakomitego rzeźbiarza, Bona zamawiając pomnik Gamrata zwraca się do twórcy nagrobka Tomickiego, Padovano robi więc replikę z własnego dzieła. Znaczna różnica czasu, a także niechęć do dosłownego kopiowania ornamentów ze swego dzieła, to dostateczny powód drobnych różnic i odchyleń, znamiennych zresztą dla wszystkich własnoręcznych replik wybitnych artystów. Co więcej, Tomicki powierza wykonanie swojego nagrobka temuż Padovanowi, u którego mniej więcej równocześnie, bo na wiosnę 1533 r., zamawia cyborium dla katedry [1]), z czego widać, że z tym artystą jest w stosunkach i ma do niego zaufanie.

Gdyby zresztą wśród współpracowników Berrecciego był rzeźbiarz kwalifikujący się do wykonania posągu naprawdę niezwykłej wartości artystycznej, jakim jest pomnik Tomickiego, to nie sprowadzano by Padovana do wykucia posągu Zygmunta Starego.

O powołaniu Padovana do Polski w celu wykonania nagrobka Zygmunta Starego dowiadujemy się od Bernardina Scardeonego, który w swoim dziele p. t. De antiquitate urbis Pataviae et claris Patavinis libri tres, wydanym w Bazylei w roku 1560, pisze na stronie 377 co następuje: «De Ioanne Maria Musca. — Vivere dicitur adhuc huius discipulus (t. j. Agostina Zotto) Jannes Maria Musca, marmorarius insignis, cuius opus extat Venetijs statua magna divi Rochi, et alibi privatim publiceque multa laudatissima opera. Is modo (ut fertur) a rege Poloniae magnis pollicitationibus accitus est et magno stipendio donatus pro sepulchro regio illic magnificentissime construendo: ex eoque regi reginaeque quam gratissimus» [2]). Zapiskę tę odnoszono powszechnie do nagrobka Zygmunta Starego i uważano ten pomnik za utwór Padovana z czasu około roku 1530. Jedynie Z. Hornung [3]) postawił sprawę zupełnie inaczej. Oparł się na kontrakcie zawartym dnia 6 lutego 1529 roku przez Seweryna Bonera z Berreccim [4]) i przyjął treść jego dosłownie t. j. przypisał Berrecciemu wszystkie tą umową objęte figuralne rzeźby kaplicy Zygmuntowskiej, a mianowicie nie tylko cztery medaliony z ewangelistami, o których kontrakt wspomina jako o już przez Berrecciego własnoręcznie wykonanych [5]), lecz także medaliony Dawida i Salomona [6]), sześć posągów do nisz [7]) oraz figury Dawida i Judyty z piaskowca, do ustawienia na zewnątrz kaplicy, a co wszystko dopiero w myśl kontraktu miało być wykonane. Tym

---

1) K i e s z k o w s k i, o. c., p. CCLXXX.

2) Tekst Scardeonego przytaczamy za L. P l a n i s c i g i e m (Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien 1921, p. 273), ponieważ w żadnej krakowskiej bibliotece nie ma oryginału Scardeonego. Przytaczamy wiernie, z jedną tylko zmianą: trzeci od końca wyraz brzmi u Planisciga «reginoque», my zaś czytamy go «reginaeque».

3) Z. H o r n u n g, Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego, I. Lwów 1936, pp. 379—402.

4) Kontrakt ten ogłosił K o m o r n i c k i, Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu. l. c., pp. 117—118. 5) Ibidem, p. 117.

6) Reprod. C e r c h a i K o p e r a, o. c., fig. 42, 43.

7) Reprod. ibidem, fig. 33, 34, 35, 36, 38.



5. Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

kontraktem zobowiązuje się Berrecci wykonać także i figurę nagrobną króla. Widocznie jednak pomnik Zygmunta Starego miał i dla Hornunga tak wyraźnie Padovanowskie cechy, że nie podobna go było uważać za utwór Berrecciego. Logicznym następstwem takiego postawienia rzeczy było przyjęcie, że dzisiejszą figurę króla poprzedzała inna, którą Berrecci wykonał na mocy kontraktu, figura dawnego, wczesnorenesansowego typu, a więc nie ożywiona, i że ta figura została przy sposobności stawiania nagrobka Zygmuntowi Augustowi w latach 1571—1574 usunięta i zastąpiona nową, Padovanowską, zachowaną do dziś dnia. Zarówno posąg Zygmunta Augusta, jak i Zygmunta Starego uważa Hornung za równoczesne, słabe, z lat 1571—73 względnie 1574 pochodzące dzieła bardzo już starego Padovana, któremu pomagali uczniowie lub pomocnicy, wśród nich może i Gucci [1]. Nie bierze pod uwagę przepaści, jaka pod względem stylu i wartości artystycznej dzieli od siebie te posągi.

Przesuwając na tak późny czas wykonanie przez Padovana posągu Zygmunta Starego i przyjmując, że pierwotny posąg króla wyszedł spod dłuta Berrecciego, musiał Hornung przyjąć, że Padovana nie sprowadzono do wykucia figury tego monarchy, że Scardeone «wspominając w kronice swej, wydanej w r. 1560, o wspaniałym nagrobku królewskim Padovana, miał niewątpliwie na myśli niedawno ukończony pomnik Zygmunta Augusta

[1]) Hornung, o. c., pp. 390—402.



6. Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

w Wilnie, a nie przed trzydziestu laty wystawiony monument Zygmunta I w katedrze krakowskiej»[1]. Przeciwko tej tezie przemawia tekst Scardeonego, przytoczony przez Hornunga nie w całości[2]. Mówią o tym jasno słowa «vivere dicitur adhuc» oraz «is modo (ut fertur) a rege Poloniae magnis pollicitationibus accitus est». Wyrażenia «dicitur» i «ut fertur», przez Hornunga opuszczone, wskazują na sprawy dawne, tylko zasłyszane. «Accitus est» znaczy «został sprowadzony», «przywołany», «przynęcony», co przecież nie może być rozumiane w ten sposób, że Padovano, przebywający w Polsce już w każdym razie od roku 1532, jeżeli nie od 1529, i w latach 1545/47 pracujący dla dworu (pomnik Gamrata), został w pięćdziesiątych latach XVI w. przez Zygmunta Augusta przynęcony wielkimi obietnicami do... Wilna. Wyrażenie «magnis pollicitationibus accitus est» mówi, rzecz jasna, o sprowadzeniu go z Padwy do Polski, a więc przez Zygmunta Starego około roku 1530. Scardeone pisze w roku 1560, że Padovano jest w łaskach także u królowej. Ale u której? Ówczesna, trzecia żona Zygmunta Augusta, królowa Katarzyna, źle z mężem żyjąca, nie miała powodu obsypywać Padovana łaskami za wileńskie mauzoleum swych dwóch poprzedniczek i niezgodnego, a żyjącego jeszcze małżonka, mauzoleum, które zresztą nigdy nie zostało zrealizowane. Inaczej Bona: ta miała tytuł do okazywania artyście łaski, bo, nie mówiąc

[1]) Hornung, o. c., p. 387.

[2]) Hornung, o. c., p. 383, przytacza tekst Scardeonego dopiero od «Is modo», przy czym opuszcza «(ut fertur)».

już o tym, że rzeźbił jej medal, na jej zamówienie wykonał nagrobek Gamrata. jakkolwiek koszta tych łask pokryła kapituła krakowska.

Wspomniany kontrakt z Berreccim nie upoważniał do tak śmiałych twierdzeń, bo wobec rażącej niezgodności między swoistym, bardzo wyraźnym stylem medalionów czterech ewangelistów, które «ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsitque», a stylem medalionów z Dawidem i Salomonem, musi się przyjąć, że tych dwóch medalionów Berrecci stanowczo nie robił, tak jak nie kuł figur w niszach, zresztą uderzająco między sobą się różniących, a także i dzisiejszego posągu Zygmunta Starego. Posągi kaplicy Zygmuntowskiej nie mają piętna jednej indywidualności artystycznej. Różnice między nimi są tak rażące, że nie dadzą się wytłumaczyć udziałem pomocników czy uczniów Berrecciego, pracujących podług jego modeli. Wystarczy porównać choćby tylko dwie rycerskie figury, śś. Wacława i Zygmunta [1]). Właśnie te różnice były i ciągle są powodem przypisywania poszczególnych posągów to tym, to owym rzeźbiarzom i tworzenia różnych kombinacji (Cini, Padovano, nieznany uczeń Minella i t. p.). A zatem jasne jest, że Berrecci zawarł w r. 1529 kontrakt jako przedsiębiorca, że zobowiązał się dostarczyć wymienione w umowie rzeźby. Dostarczył je też, ale ich nie wykonał (z wyjątkiem już poprzednio wykonanych czterech medalionów ewangelistów), ani nawet nie projektował, lecz przekazał tę robotę różnym artystom. Najważniejszą, najodpowiedzialniejszą pracę, bo figurę królewską, powierzył Janowi Marii Padovanowi, który właśnie w okresie zawarcia kontraktu między Bonerem a Berreccim znikł z Padwy, nie ukończywszy w Santo płaskorzeźby «Cud z pucharkiem». Musiał z Padwy wyjechać. Ogłoszony dopiero przez Komornickiego kontrakt z Berreccim pochodzi z dnia 6 lutego 1529 roku, Padovano zaś jedzie z Padwy do Wenecji dnia 2 kwietnia tegoż roku, aby sprowadzić rzeźbiarza, który by ukończył za niego płaskorzeźbę «Cud z pucharkiem» [2]). Widocznie zaraz po kontrakcie Berrecci zwrócił się do Padovana z propozycją przyjazdu do Polski, a Padovano bez ociągania się propozycję przyjął. Zgodność dat jest uderzająca. Berrecci sprowadził Padovana w imieniu Zygmunta Starego do Polski, bo widocznie ani on, ani jego dotychczasowi współpracownicy nie zdołali zaspokoić wymagań króla co do figury nagrobnej [3]). Brak Padovana w rachunkach od roku 1529/30 do 31 marca 1531 niczemu nie przeczy, bo jego honorarium mogło się mieścić w owych 900 flor., które otrzymał Berrecci w dwóch ratach: 600 flor. do końca 1530 r. i 300 flor. przed 31 marca 1531 [4]).

Padovanowi można przyznać tylko samą figurę królewską bez sarkofagu, bo sarkofag był gotowy już wcześniej. Dnia 11 czerwca 1526 r. Berrecci otrzymał wosk na formy do odlania łap niedźwiedzich oraz liści do sarkofagu, a przed dniem 2 lutego 1528 czytamy o «pedes leonum in quibus cista regia est posita» [5]).

---

[1]) Cercha i Kopera, o. c., fig. 34 i 36.

[2]) Planiscig, o. c., p. 260.

[3]) Podzielamy tu zapatrywanie Cerchy i Kopery, o. c., p. 18.

[4]) Komornicki, Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu. l. c., pp. 77, 118.

[5]) P. Popiel, Czynności artystyczne na dworze Zygmunta I wedle zapisów Seweryna Bonera. Spraw. K. H. S., I, 1879, p. 68 oraz Komornicki, o. c., p. 72. Już J. Bołoz Antoniewicz



7. Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej, podług odlewu gipsowego. Fot. A. Pawlikowski.

Sarkofag i dziś stoi na lwich łapach, z brązu lanych, a narożniki jego ujęte są w brązowe liście.

Dla Hornunga figura Zygmunta I jak na rok 1530 jest w układzie zanadto twarda i kanciasta, te zaś właściwości mają występować w naszej plastyce dopiero po r. 1570 [1]). Na taką właśnie kanciastą figurę rycerza z nogą ostro w kolanie zgiętą, a mianowicie na pomnik hrabiego Gaspare di Comiso († 1536) dłuta Antonella Gaginiego w kościele św. Franciszka w Comiso koło Raguzy sycylijskiej [2]), zwrócił uwagę ks. T. Kruszyński w dyskusji nad

---

(O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Prace Komisji Historii Sztuki, I. Kraków 1919, p. XXV) przyjmował, że Berrecci, jako przedsiębiorca i kierownik robót, «odbierał pieniądze za robotników i artystów, których sobie dobierał i sprowadzał».

[1]) Hornung, o. c., p. 391.

[2]) B. Pace, Restauri in Sicilia. La chiesa di S. Francesco e il castello medioevale di Comiso. Bolletino d'Arte, Roma 1932, nr II, agosto, p. 67, fig. 12.

rozprawą Hornunga o Padovanie na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki P.A.U. dnia 14 listopada 1935 r. Jeżeli idzie o polskie stosunki, to w nagrobku Mikołaja Szydłowieckiego († 1532) w Szydłowcu [1]) widzimy w wadliwie narysowanej figurze wpływ ożywionej pozy Zygmunta Starego, z czego wynika, że pomnik wawelski już wtedy istniał. Fakt, że biskup Izdbieński na nagrobku dłuta Michałowicza w katedrze poznańskiej [2]), wykonanym wnet po roku 1553, ma pozę we wszystkich szczegółach bardzo podobną do pozy Zygmunta i wyraźnie na niej wzorowaną, dowodzi również istnienia figury krakowskiej w każdym razie dwadzieścia lat przed czasem wyznaczonym jej przez Hornunga. Dotyczy to również figury Jana Stanisława Tarnowskiego na jego nagrobku w kościele parafialnym w Chrobrzu [3]), postawionym przez wdowę w r. 1569, a więc także wcześniej, niż — zdaniem Hornunga — powstała figura Zygmunta I. W drugiej połowie XVI wieku, gdy się zaczęły mnożyć posągi rycerskie i gdy odtwarzanie postaci zmarłego w pozie ożywionej stało się regułą, figura Zygmunta I, jako królewska, oddziaływała silniej niż dawniej.

Mimo że figura Zygmunta Starego została w następstwie podsunięcia pomnika Zygmunta Augusta dźwignięta tak wysoko, że nie obserwuje się jej z właściwego punktu, to jednak i w tych niekorzystnych warunkach efekt tego znakomitego dzieła jest bardzo silny. Wartością artystyczną posąg ten góruje nad wszystkim, co w zakresie rzeźby figuralnej w kaplicy Zygmuntowskiej istnieje, z wyjątkiem medalionów Dawida i Salomona oraz posągu św. Zygmunta. Doskonałe opanowanie formy, wyborny modelunek portretowej, pełnej wyrazu głowy króla, świetny rysunek rąk, swobodne przerzucenie przez zbroję płaszcza królewskiego, który jako cienki, jedwabny, układa się w drobne fałdy — wszystko to razem daje utwór godny rzeźbiarza sprowadzonego z Włoch specjalnie do rozwiązania najważniejszego zagadnienia w mauzoleum monarszym, do wykucia nagrobnej figury króla fundatora. Twórcą tej rzeźby był istotnie marmorarius insignis. A jeżeli porównamy z tą figurą postać Tomickiego, to mimo iż zestawienie utrudnia okoliczność, że w jednym wypadku mamy przed oczyma twardą zbroję, a w drugim miękkie szaty biskupie, uderza nas to samo poczucie formy, ta sama pewność dłuta, ten sam modelunek głowy, ten sam świetny rysunek rąk, słowem ten sam wysoki poziom artyzmu całości. Są to niewątpliwie dzieła jednego i tego samego rzeźbiarza, wykonane w tym samym mniej więcej czasie. Wiedząc, że Tomickiego rzeźbił Padovano około roku 1532, możemy śmiało przyjąć czas powstania posągu Zygmunta I na lata 1529/30, a więc zgodnie z datą kontraktu (6 lutego 1529) zgodnie z ostatnią wypłatą dokonaną na mocy tego kontraktu (najpóźniej do 31 marca 1531), wreszcie zgodnie z czasem, w którym gubią się ślady Padovana w Padwie.

Tak więc dwiema drogami dochodzimy do stwierdzenia autorstwa Padovana odnośnie do pomnika Tomickiego: poprzez pomnik Gamrata, kontraktem potwierdzone dzieło tego rzeźbiarza, i poprzez figurę Zygmunta Starego, na której autorstwo rzuca światło tekst Scardeonego.

---

[1]) Cercha i Kopera, o. c., fig. 85. [2]) Pagaczewski, o. c., fig. 2.

[3]) Reprod. W. Kieszkowski, Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, II/2. Warszawa 1933, tabl. XXVI fig. 1.

Dłuto Padovana w kaplicy Zygmuntowskiej widzimy poza figurą królewską jeszcze w posągu św. Zygmunta oraz w medalionach Dawida i Salomona — zgodnie z atrybucją Antoniewicza [1]), który jednak, nie wiedząc o kontrakcie z 1529 r., datował je na rok 1525 [2]).

Skoro więc Padovana w r. 1529 do Polski sprowadzono, to wniosek stąd, że wśród wymienionych wyżej artystów-współpracowników Berrecciego, których dzieła nie są nam znane, nie było takiego, który by mógł wykuć nagrobek na poziomie artyzmu pomnika króla, względnie Tomickiego.

Czy nagrobek Tomickiego jest zupełnie oryginalnym pomysłem? Trafnie zauważyła Eckhardtówna [3]), że ten pomnik łączy się ze sztuką nagrobkową florencko-rzymską. Możemy dodać, że właśnie w Rzymie znajduje się jego wzór. W starochrześcijańskim, nastrojowym kościele św. Klemensa, który odwiedza każdy, kto pragnie poznać Rzym dokładniej i głębiej, istnieje z boku prezbiterium niewielka kaplica Różańcowa, a w niej pomnik przyścienny kardynała Antoniego Jakuba Venerio, zmarłego w r. 1479 (fig. 8). Grobowiec ten, przypominający dzieła warsztatu Bregna, wiąże się z pokrewnymi nagrobkami w Ankonie i okolicy [4]).



8. Nagrobek kardynała Antoniego Jakuba Venerio w kościele S. Clemente w Rzymie. Fot. Anderson.

[1]) Bołoz Antoniewicz, o. c., p. XXIV. Reprod. Cercha i Kopera, o. c., fig. 36, 42, 43.

[2]) Bołoz Antoniewicz, o. c., p. XXVI. Antoniewicz przyznał Padovanowi jeszcze figurę św. Pawła, tej jednak atrybucji nie podzielamy. Posąg św. Pawła reprodukowali Cercha i Kopera, o. c., fig. 35, jako posąg św. Mateusza.

[3]) Eckhardtówna, o. c., p. 53.

[4]) G. S. Davies, Renascence the sculptured tombs of the fifteenth century in Rome. London 1910, pp. 215—216.

Rzut oka na pomnik Veneria wystarczy, by dojść do przeświadczenia, że Padovano komponując pomnik Tomickiego (fig. 2) dopomagał sobie nagrobkiem z S. Clemente (fig. 8). Grobowiec Veneria ma podobnie zestawione elementy architektoniczne. Na stylobatach, ujmujących po bokach napis, stoją dwie kolumny (starochrześcijańskiego zresztą pochodzenia — z dawnego cyborium kościoła) o trzonach w całości pokrytych rzeźbionymi liśćmi, obok kolumn widać cofnięte pilastry, również gęsto ozdobione rzeźbą. Na kolumnach i pilastrach spoczywa regularne belkowanie. Tło prostokątnej niszy podzielone na trzy części: w polu środkowym Matka Boska z Dzieciątkiem, w bocznych zaś święci: Antoni Pustelnik, patron Veneria, i Klemens, patron kościoła, którego Venerio był kardynałem. Na szczycie zakończa całość medalion z herbem zmarłego, trzymany przez anioły. Przedłużenie linii kolumn stanowiły dawniej dwa wazony z płomieniami.

Schemat architektoniczny grobowca Tomickiego (i Gamrata) jest w zasadzie taki sam, jak w nagrobku rzymskim, natomiast w szczegółach stwierdzić oczywiście przychodzi różnice. Na Wawelu belkowanie jest przełamane nad kolumnami, pilastry zaś są więcej schowane za kolumny. Pomijając zupełnie inną, dawnego jeszcze typu postać kardynała Venerio, są to różnice mało istotne, i dlatego pomnik rzymski uznać należy za wzór pomnika Tomickiego.

W postaciach Tomickiego i Gamrata, spoczywających na sarkofagach, których kształt jest bardzo podobny do sarkofagu Veneria, Padovano zastosował jednak wzory młodsze, bliższe mu najwidoczniej. Występuje w nich typ figury wprowadzony przez Andrzeja Sansovina w nagrobku Piotra da Vicenza z r. 1504 w S. Maria in Aracoeli (fig. 12) oraz w sławnych i właściwie dopiero — dzięki swej okazałości – przełomowych pod tym względem pomnikach kardynałów: Askaniusza Sforzy (1505) i Hieronima Basso Rovere (1507—09) w chórze kościoła S. Maria del Popolo w Rzymie [1]). Postacie to żywe, jakby w półśnie pogrążone, a nie zwłoki, jak to było dotychczas.

Tomicki był w Rzymie [2]), a grobowce, które tam widział, musiały zwrócić uwagę tego znawcy i mecenasa sztuki. Wiemy, że za pośrednictwem przebywającego w Rzymie dra Stanisława z Rzeczycy robił zamówienia na artystyczne hafty, przy czym zależało mu, ażeby były projektowane przez pierwszorzędnego artystę [3]). Nie jest więc wyłączone, że od Padovana zażądał nagrobka na wzór rzymski, a spełnienie życzenia biskupa nie było dla artysty trudne, bo — jak widać z powyższych podobieństw — musiał mieć w Krakowie notatnik z rysunkami nagrobków rzymskich, biskup mógł więc wybierać w przedłożonym mu materiale.

Ale dlaczego nagrobek Tomickiego w przeciwieństwie do podpisanych, względnie archiwaliami stwierdzonych prac Padovana, jak cyborium Mariackie, nagrobek hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana Krzysztofa w Tarnowie

---

[1]) W. Bode, Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. München 1892—1905, tabl. 533, 534.

[2]) Vita Petri Tomicki Episcopi Cracoviensis et Regni Poloniae Vicecancellarii Hosio (Episcopo Varmiensi) auctore. Kardynała Hozjusza korespondencji tom I z lat 1525—1550 w Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, IV. Kraków 1879, p. CLIV.

[3]) J. Kieszkowski, o. c., p. CCLXXXIII.

oraz Jana Kamienieckiego w Krośnie, jest tak bardzo ozdobny, dlaczego Padovano sięgnął do tak ozdobnego wzoru. Zadecydował o tym niewątpliwie smak artystyczny samego Tomickiego, który wszystkim, co sztuki dotyczyło, a zwłaszcza swymi fundacjami, tak żywo się interesował. Tomicki był najściślej związany z dworem królewskim, na którym w zakresie rzeźby właśnie «moda» ozdobności panowała. Renesansowa nisza pomnika Olbrachta, wykusz i portale zamku wawelskiego, baldachim grobowca Jagiełły, a przede wszystkim kaplica Zygmuntowska, w r. 1532 jeszcze niezupełnie ukończona — wszystkie te dzieła, powstałe dzięki Zygmuntowi Staremu, dowodzą zamiłowania do ozdobności na krakowskim dworze królewskim. Z pewnością też dlatego wybór Tomickiego padł na ozdobny pomnik Veneria, należący jeszcze do schyłkowego quattrocenta, które cechuje ozdobność. Z pomnika Tomickiego mimo zmodernizowania figury tchnie jeszcze duch quattrocenta.

Królowa Bona polecając Padovanowi powtórzyć w pomniku Gamrata ozdobny pomnik Tomickiego także uległa tej atmosferze ozdobności, aczkolwiek mógł tu wejść w grę jeszcze inny powód. Znane są w Polsce wypadki kopiowania nagrobków z małymi odchyleniami, ale nie kopiowano nigdy do tego samego kościoła. Tak np. w katedrze poznańskiej, w nagrobku biskupa Lubrańskiego [1]) mamy replikę nagrobka Konarskiego z katedry na Wawelu [2]); w katedrze płockiej płyta, dziś włączona w nagrobek biskupa Buczackiego [3]), jest powtórzeniem płyty biskupa Choińskiego w katedrze krakowskiej [4]); Sobocki w Sobocie [5]) to kopia Stanisława Gabriela Tenczyńskiego w Kraśniku [6]) — ze zmienioną głową. Ale Bonie szło widocznie o stworzenie w pomniku Gamrata odpowiednika nagrobka Tomickiego, na co wskazuje umieszczenie obu tych dzieł symetrycznie względem podłużnej osi katedry w dwóch odpowiadających sobie narożnych kaplicach obejścia. Oko wprawdzie obydwóch nagrobków nie może objąć równocześnie, ale są one umieszczone w każdym razie tak blisko — rozdziela je tylko kaplica Mariacka (t. zw. Batorego) — że gdy się zwiedza kolejno kaplice, musi uderzyć intencja odpowiednikowego traktowania tych pomników. Przychodzą na myśl owe dwa słynne, niemal identyczne, naprzeciwko siebie stojące grobowce Sansovinowskie w S. Maria del Popolo, o których już wyżej była mowa — kardynała Hieronima Basso Rovere i kardynała Askaniusza Sforzy, krewnego królowej Bony. Nagrobki te były chyba znane królowej Bonie i bodaj czy refleksu tego odpowiednikowego ich ustawienia nie mamy w Krakowie.

Wzór pomnika Tomickiego znalazł się więc w Rzymie, w nagrobku kardynała Veneria. Do Rzymu sprowadzano w drugiej połowie XV wieku dużo artystów florenckich, bo sztuka miejscowa nie miała jeszcze wtedy większego znaczenia. Środowiskiem artystycznym o znaczeniu ogólnowłoskim przez cały

---

1) Eckhardtówna, o. c., fig. 1.

2) Spraw. K. H. S., IX, 1915, p. 102 fig. 56.

3) Cercha i Kopera, o. c., fig. 101.

4) Pomniki Krakowa M. i S. Cerchów z tekstem F. Kopery, II. Kraków-Warszawa 1904.

5) O ile nam wiadomo, nie publikowany.

6) Spraw. K. H. S., IX, p. 199 fig. 49.



9. Nagrobek Barbary Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie.
Fot. T. Mroczkowski.

wiek XV była Florencja. Artyści florenccy swoim udziałem w rzymskiej rzeźbie nagrobkowej silnie ją zabarwili. W latach 1471—73 powstaje nagrobek papieża Pawła II, dzieło florentczyka Mina da Fiesole i Giovanniego Dalmaty, niegdyś w kościele św. Piotra na Watykanie [1]). Motyw środkowy tego tylko w części zachowanego nagrobka, a mianowicie sarkofag w prostokątnej niszy, ujętej po bokach w dwie w całości ornamentami pokryte kolumny i z płaskorzeźbą w zapleckach, powraca niebawem w pomniku kardynała Veneria, gdzie stał się właściwie schematem całego nagrobka. Kolumny jako ujęcie środkowej niszy wprowadził na grunt rzymski dopiero Mino da Fiesole. Nisza prostokątna to motyw nie florencki (tam przeważa półkolista), ale rzymski [2]). Taką właśnie prostokątną niszę ma pomnik Veneria i w ślad za nim pomnik Tomickiego wraz z jego repliką, pomnikiem Gamrata, jak również — co z naciskiem podkreślić należy — oba nie ulegające wątpliwości, bo podpisane dzieła Padovana: nagrobek Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w Tarnowie oraz Kamienieckiego w Krośnie. Padovanowski posąg Zygmunta Starego, mimo że umieszczony w niszy półkolistej, nie może być uważany za wyjątek, bo nisza ta należy do archi-

[1]) F. Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Strassburg 1904, p. 245 i tabl. XXIV.

[2]) Cf. Davies, o. c., fig. 8, 9, 14, 15, 19, 21, 35, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 56, 57, 58, 63, 64, 66, 69, 73, 74.

tektury kaplicy, którą Padovano zastał i do której dostosować się musiał. Jedynym wypadkiem umieszczenia przez Padovana figury nagrobnej w niszy półkolem zakreślonej byłby nagrobek G. B. Bonziego z r. 1525 w SS. Giovanni e Paolo w Wenecji, przypisany temu rzeźbiarzowi przez Planisciga [1]).



10. Nagrobek biskupa Piotra da Vicenza w kościele S. Maria in Aracoeli w Rzymie. Podług F. M. Tosi'ego [3]).

Mówiąc o nagrobkach Tomickiego i Gamrata nie podobna nie wziąć pod uwagę nagrobka Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej († 1521) w katedrze w Tarnowie (fig. 9). Tym najpiękniejszym w Polsce pomnikiem kobiecym, jakiemu równy nawet we Włoszech niełatwo byłoby znaleźć, uczcił hetman Jan Tarnowski pamięć swojej młodej, w 31 roku życia zmarłej żony [2]). Data tego pomnika nie jest znana. W każdym razie powstał on po r. 1536, t. j. po uzyskaniu przez Jana Tarnowskiego godności kasztelana krakowskiego. Tytuł hrabiego (comes in Tharnow) widniejący w napisie [4]) obok tytułu kasztelana krakowskiego, a uzyskany przez Tarnowskiego od cesarza Karola V dnia 24 gru-

---

[1]) Planiscig, o. c., p. 276 i fig. 285.

[2]) Pomnik wykonany jest z piaskowca i inkrustowany czerwonym marmurem.

[3]) F. M. Tosi, Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV e XVI. Roma 1853, tabl. LXIV.

[4]) Napis ten brzmi: BARBARAE DE THANCZYN · NICOLAI RVS||SIAE PALLATINI FILIAE · FAEMINAE MORIBUS || PUDICITIAQ INSIGNI · IOANNES COMES IN || THARNOW CASTELLANVS CRACOVIEN || CONIVGI SVAVISSIME MAESTVS POSVIT· || VIXIT ANNIS XXXI · OBYT ANNO · 1521.



11 Figura Barbary Tarnowskiej w jej nagrobku w katedrze w Tarnowie. Fot. T. Mroczkowski.

dnia 1547 r.[1]), nie może być argumentem do datowania pomnika na czas po tej dacie, gdyż Tarnowski używał tytułu hrabiowskiego już wcześniej [2]).

Kopera [3]) i Dutkiewicz [4]) przypisali pomnik Tarnowskiej Padovanowi. Zdaniem Eckhardtówny «różnice w koncepcji i w charakterze nagrobka Barbary Tarnowskiej i Tomickiego są tak znaczne, że trudno jest przypisać oba te nagrobki jednemu artyście, a Padovanowi w szczególności» [5]). Różnice są, i to nawet zasadnicze, ale dotyczą tylko architektury nagrobka i jego dekoracji. Pomnik Tarnowskiej jest nagrobkiem wiszącym, z ujętą w pilastry i trójkątnym tympanonem nakrytą niszą, a w przeciwieństwie do suto ornamentowanego nagrobka Tomickiego, ornamentacji właściwie pozbawionym. Ale

[1]) Dokument nadający hetmanowi Tarnowskiemu tytuł hrabiowski («. .Tharnoviae comitem creamus...») publikuje T. Żychliński, Złota księga szlachty polskiej, VI. Poznań 1884, pp. 386—388.

[2]) W dokumencie z dnia 9 marca 1541 r. Cf. Archiwum Ks. Sanguszków w Sławucie, wydane przez B. Gorczaka, V Lwów 1897, p. 330. Poprzednio niejednokrotnie dawano mu ten tytuł, np. w roku 1526 (ibidem, p. 175), w r. 1530 (ibidem, p. 234). — Tym samym należy sprostować w pracy J. Pagaczewskiego, Jan Michałowicz z Urzędowa. Rocznik Krakowski, XXVIII, 1937, pp. 50 i 63, przyjęcie za Hornungiem dla nagrobka Barbary Tarnowskiej i nagrobka trzech Tarnowskich w Tarnowie daty 1547 jako terminu a quo.

[3]) F. Kopera, Rzeźba epoki Odrodzenia w dziele zbiorowym p. t. Polska, jej dzieje i kultura, I. Warszawa (1928), p. 464 oraz Jan Maria Padovano i jego działalność w Polsce. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń P. A. U., XL/9, 1935, p. 272.

[4]) J. Dutkiewicz, Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932, p. 31.

[5]) Eckhardtówna, o. c., p. 53. Z. Hornung, Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. Próba charakterystyki. Sprawozdania z Czynności etc., XL/9, pp. 274—277, nie wymienia nagrobka Tarnowskiej wśród dzieł Padovana.



12. Figura biskupa Piotra da Vicenza w jego nagrobku w kościele S. Maria in Aracoeli w Rzymie. Fot. Anderson.

słusznie zwrócił uwagę Dutkiewicz na powtórzenie w grobowcu Tarnowskiej płaskorzeźby Madonny (dodajmy jednak, że nie wierne, lecz swobodne)[1]) oraz rysunku kasetonów w stropie niszy z pomnika Tomickiego, dalej na pozę Tarnowskiej przypominającą układ postaci Tomickiego, a wreszcie na związek między schematem architektonicznym, proporcjami oraz powściągliwością w używaniu ornamentów w pomniku Tarnowskiej i w Padovanowskim cyborium w kościele Mariackim w Krakowie [2]), w którym to cyborium medalion z Madonną ma typ zbliżony do Matki Boskiej w pomnikach Tomickiego (Gamrata) i Tarnowskiej, nie będąc jednak repliką ani kopią. Wszystkie te Madonny są bardzo piękne i nie wykazują istotnych różnic w poczuciu formy [3]). Figury Tomickiego i Tarnowskiej należą do szczytowych dzieł naszej rzeźby renesansowej. Nie podobna przyjąć, by te dwie tak z sobą harmonizujące rzeźby, tak sobie bliskie formą, pokrewne nastrojem, mogły być utworami dwóch różnych artystów. Przy swoich związkach z figurą Tomickiego pomnik Tarnowskiej wysuwa się na tak czołowe miejsce w naszej plastyce nagrobkowej, że tylko koryfeuszowi rzeźby renesansowej w Polsce, Padovanowi, może być przypisany.

Dodatkowego argumentu za autorstwem Padovana dostarcza bardzo trafne spostrzeżenie Eckhardtówny, nie wyzyskane jednak przez nią w tym kierunku. Pomnik Tarnowskiej (fig. 9) jest mianowicie wzorowany na wspom-

---

[1]) Szaty Madonny w Tarnowie są obfitsze i więcej sfałdowane, ale styl, wyraz artystyczny całości jest ten sam, jak w pomniku Tomickiego.

[2]) Dutkiewicz, o. c., p. 31.

[3]) Dzieciątko w medalionie na cyborium jest zwrócone do wewnątrz, a cały relief nieco wypuklejszy.

nianym już nagrobku Piotra da Vicenza w S. Maria in Aracoeli w Rzymie (fig. 10), dziele Andrzeja Sansovina [1]). A więc znowu związek z Rzymem, w tym wypadku z Sansovinem. Padovano przejął do pomnika Tarnowskiej schemat nagrobka w Aracoeli, główna zaś różnica — pominąwszy odchylenie w proporcjach — polega na niemal zupełnym odrzuceniu ornamentów, a wprowadzeniu w ich miejsce inkrustacji. Co więcej, figury Tomickiego (fig. 4) oraz Tarnowskiej (fig. 11) łączy z figurą Piotra da Vicenza (fig. 12), obok uderzająco podobnego układu, spokój, wdzięk i wprost wyrafinowana wytworność konturu. Wpływ stylu Sansovina jest w figurach Tomickiego i Tarnowskiej widoczny. Dziwny byłby to zbieg okoliczności, gdyby pomnik Tomickiego i pomnik Tarnowskiej, przy wykazanych wyżej punktach stycznych między nimi a stwierdzonymi dziełami Padovana, były utworami dwóch równie świetnych rzeźbiarzy, sięgających po wzory do Rzymu. O wiele prostszą rzeczą jest przyjąć autorstwo Padovana odnośnie do pomników Tomickiego i Tarnowskiej oraz jego czasowy pobyt w Rzymie przed przesiedleniem się do Polski. Nadmienić jeszcze warto, że w figurze Sprawiedliwości w bocznym skrzydle pomnika hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna w Tarnowie, a więc w podpisanym utworze Padovana, przy całym klasycyzmie wiążącym ją z Padovanowskim reliefem w Santo (Cud z pucharkiem) [2]), natrafia się na takie samo spokojne zamknięcie zwartej sylwety charakterystyczną linią biegnącą od ramienia poprzez opuszczoną rękę aż do stopy, jak w alegorycznej postaci z klepsydrą w jednym ze skrzydeł Sansovinowskiego pomnika kardynała Hieronima Basso Rovere w S. Maria del Popolo [3]). W przypisanym Padovanowi przez Antoniewicza posągu św. Zygmunta w kaplicy Zygmuntowskiej [4]), powraca takie samo zamknięcie sylwety tak samo upozowaną ręką [5]). Naśladował to również twórca słabszego posągu św. Wacława [6]). Pokrewny układ ręki występuje w medalionach Dawida i Salomona, w których Antoniewicz widzi dłuto Padovana [7]).

Ale dlaczego Padovano odrzucił ornamentację w pomniku Tarnowskiej, dlaczego dał tu dzieło o umiarze klasycznym i mimo małych rozmiarów monumentalne? Bardzo słaby, cudaczny i jeszcze gotycyzujący nagrobek matki hetmana Tarnowskiego, Barbary z Rożnowa [8]) i piękny pomnik trzech Tarnowskich [9]), oba fundowane przez hetmana, tak różnią się między sobą i od grobowca żony hetmana, że jasną jest rzeczą, iż hetman nie miał własnego, wyrobionego smaku artystycznego, lecz polegał na artystach, u których dzieła te pozamawiał. Podczas gdy w nagrobkach Tomickiego i Gamrata Padovano był krępowany wolą zamawiających, to w pomniku Barbary Tarnowskiej najwidoczniej zostawiono mu swobodę, tak że mógł odsłonić właściwe oblicze,

---

1) Eckhardtówna, o. c., p. 53.

2) Dutkiewicz, o. c., p. 49. Reprodukcję «Cudu z pucharkiem» podaje Planiscig, o. c., fig. 271. 3) Bode, o. c., tabl. 533.

4) Bołoz Antoniewicz, o. c., p. XXIV.

5) Cercha i Kopera, o. c., fig. 36. 6) Ibidem, fig. 34.

7) Bołoz Antoniewicz, l. sc.; Cercha i Kopera, o. c., fig. 42, 43.

8) Dutkiewicz, o. c., fig. 1. 9) Ibidem, fig. 4.

pofolgować swoim skłonnościom do umiaru, prostoty form, ekonomii w ornamentacji — słowem do klasycyzmu, a co widać także w cyborium Mariackim, w pomniku Kamienieckiego w Krośnie oraz w wielkim grobowcu hetmana Tarnowskiego w Tarnowie [1]), a także w spokojnym, klasycznym nagrobku Bonziego w Wenecji, również barwnie inkrustowanym (jak oba pomniki w Tarnowie), który Planiscig przypisał Padovanowi.

Nie podnoszony dotychczas w literaturze naukowej pobyt Padovana w Rzymie nie może zadziwiać. Przypada on na czas największego rozkwitu renesansu w Wiecznym Mieście przed Sacco di Roma z r. 1527. Do Rzymu Juliusza II i Leona X, największych humanistów na tronie papieskim, do Rzymu Bramanta i Rafaela zjeżdżają artyści z całych Włoch i spoza Włoch. Wprost trudno przypuścić, aby tak wybitny rzeźbiarz, jak Padovano, mógł nie być w Rzymie. Tam to zapoznał się on bezpośrednio z figurami Sansovinowskimi i ten typ przeszczepił do Polski. Elementy rzymskie związały się więc w twórczości Padovana ze sztuką północno-włoską, na której on się wykształcił, i nie muszą — jak chce Eckhardtówna — świadczyć przeciwko jego autorstwu w odniesieniu do pomników Tomickiego i Tarnowskiej. Zapewne, że jest w tym pewien eklektyzm, zresztą w najlepszym tego słowa znaczeniu, nie zapominajmy jednak o tym, że do nas przybywali za zarobkiem artyści o słabszej indywidualności, niż wielcy koryfeusze sztuki włoskiej, i że niewątpliwie ze swej ojczyzny przywozili w notatnikach zapas form i motywów, zaczerpniętych z różnych źródeł, by móc tym łatwiej zastosować się do smaku i do życzeń swej nowej klienteli. Przychodziło im to tym łatwiej, że podówczas nie istniało pojęcie plagiatu. Czerpiąc poszczególne motywy i ornamenty z nagrobków włoskich, zapożyczali się też u siebie nawzajem. Wszystko to nastręcza historykowi sztuki o wiele większe trudności do pokonania, aniżeli przy badaniu sztuki włoskiej we Włoszech. Źródła archiwalne dotyczące rzeźby renesansowej na naszej ziemi są bardzo skąpe, pozostaje więc droga analizy stylistycznej, w tych warunkach szczególniej uciążliwa. Stąd też płyną tak liczne rozbieżności sądów. W nauce dąży się do prawdy, ale najczęściej musi się poprzestać jedynie na prawdopodobieństwie. Idzie tylko o to, ażeby stopień prawdopodobieństwa był dostatecznie duży. Czy tak jest w naszym wypadku, niech osądzą czytelnicy.

Kraków, dnia 14 stycznia 1937 r.

---

[1]) Pomnik ten był pierwotnie skromniejszy i miał kompozycję więcej zwartą. Przerobił go sam Padovano podsuwając figurę syna hetmańskiego, zmarłego w r. 1567, w następstwie czego pomnik się wzbogacił. Powtórnie wzbogacono go w w. XVII, dodając szereg płaskorzeźb z epizodami z życia hetmana.

ANNEKS

UMOWA MIĘDZY KRÓLOWĄ BONĄ A JANEM MARIĄ PADOVANEM O WYKONANIE NAGROBKA BISKUPA PIOTRA GAMRATA

Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej.

Acta actorum R^mi^ capituli cathedralis Cracoviensis, vol. IV (ab anno 1543 ab annum 1551), fol. 105—106, posiedzenie kapituły z dnia 5 X 1545, z nagłówkami na marginesie tą samą ręką: De extruendo sacello R^mo^ Gamrato contractus (fol. 105') i Contractus cum muratore super capella Gamrati (fol. 106) [1]).

Sacra reginalis maiestas per medium R^di^ domini Stanislai Borek decani et Benedicti Isdbienski cantoris Cracouiensis exhibita certa scheda contractus super construenda sepultura sepulchri R^mi^ olim domini Petri de Gamratis archiepiscopi Gneznensis et episcopi Cracouiensis cum honesto Ioanne Maria Paduano statuario et lapicida insigni, incola Cracouiensi, facti, petiit illius sacra M^tas^ eandem sigillo capitulari sigillari et communiri, ac in acta capitularia ingrossari et manu mei notarii capitularis subscribi. Et domini praemissis deliberationibus solitis, etsi debita omnia prius persolvenda censerent, tamen bonam [105'] spem haben(tes), possibile fore ex collectis omnibus proventibus utriusque episcopatus et debita omnia persolvi posse et sepulchrum honestum pro dignitate defuncti comparari, voluntati suae sacrae reginalis M^tis^ sese conforman(tes), contractum predictum ad acta presentia ingrossari decreverunt, originaleque eius sigillo capitulari communiri et manu mei notarii capitularis subscribi mandaverunt. Cuius quidem contractus tenor sequitur estque talis:

Anno domini millesimo quingentesimo quadragesimo quinto, die Martis, penultima alias vigesima nona septembris, factus est contractus per sacram reginalem M^tem^ velut executricem et delegatos utriusque capituli, tam Gnesnensis quam Cracouiensis ecclesiarum, R^mi^ in Cristo patris (et) domini, domini olim Petri a Gamratis, Dei gratia archiepiscopi Gnesnensis, legati nati et primatis ac episcopi Cracouiensis, suae M^tis^ et aliorium exequutorum nomine, cum honesto Ioanne Maria Paduano statuario seu muratore de extruenda sepultura praefati R^mi^ domini archiepiscopi et ornanda capella, in qua corpus illius humatum est, modo infrascripto et id quidem per suam M^tem^ reginalem presentem, in presentia magnifici et reverendorum ac venerabilium dominorum Seuerini Bonner castellani Biecensis, Oświęczimensis et Zatoriensis etc. capitanei, Stanislai Borek decani, Bartholomei Gąthkowski archidiaconi, Benedicti Isbienski cantoris ecclesiae Cracouiensis et Alexandri Veronensis de Pesenti canonici Vilnensis et Sandomiriensis: Imprimis Ioannes Maria debet extruere sepulchrum seu sepulturam in capella sepulturae circa parietem, versus capellam mansionariorum, eo modo et forma ac omni similitudine, quoad maxime fieri poterit, instar sepulturae R^mi^ olim domini Petri Thomicii episcopi Cracouiensis, hoc uno adiecto, quia figura corporis R^mi^ domini archiepiscopi longior esse debet una palma manus transversa seu quattuor digittis, quam sit figura R^mi^ domini Tomitii, propter maioritatem corporis R^mi^ domini archiepiscopi, et deinde,

[1]) S. p. ks. prof. Fijałek umożliwił nam dokonanie niniejszego odpisu z oryginału.

secundum proportionem figure corporis maioris, arcus et tota sepulture structura debebit esse aliquantulum maior ad retinendam structure debitam proportionem. In ea ipsa sepulturae structura figura corporis debet esse ex lapide marmoreo excellentissimo, qui haberi poterit. Tabule eciam debent esse marmoreae in iisdem locis, prout sunt in ea ipsa sepultura R^{mi} domini Thomicii posite. Imagines sex ponere debet in structura sepulturae hoc modo: imaginem Beatae Virginis instar imaginis in sepulchro R^{mi} domini Thomicii et aliae due imagines SS. Adalberti et Stanislai martirum de lapide marmoreo; aliae tres imagines supra fornicem, videlicet S. Caterine in medio et SS. Petri et Pauli apostolorum ab utraque parte, de lapide Pinczouiensi albo, tamen debebit illis imaginibus colorem dare marmoreum, ut appareant esse marmoreae. Reliqua tota machina sepulchri fieri debet ex lapide Pinczouiensi instar et ad imitationem sepulturae R^{mi} domini Thomicii et pulchrius quoad fieri poterit. Preterea supra orificium sepulturae in pavimento capellae ponere debet lapidem quadrum griseum cum armis R^{mi} domini archiepiscopi instar lapidis positi in capella R^{mi} domini Thomicii. Fornicem, que boga dicitur, in ingressu capelle, ad quam crates applicari debet, faciet eo modo, forma et similitudine, [106] prout est facta in capella R^{mi} domini Thomicii et de lapide simili. Altare eciam facere tenetur de lapide cum armis R^{mi} domini archiepiscopi instar altaris facti in sacello R^{mi} domini Thomicii, et in summa per omnia debet perficere opus sepulture et capelle, ut est suprascriptum, ad instar et similitudinem sepulturae capellae R^{mi} domini Thomicii. Et quod pulcherius et excellentius faciet, in hoc ostendet ingenium suum et faciet rem gratam suae M^{ti} reginali. Pro eo omni labore et pro omni materia ac lapidibus omnibus marmoreis, albis et griseis ad id opus, ut est supra expressum, necesariis, que idem Ioannes Maria sumptu, impensa et opera sua ordinare, emere, solvere et conducere debet, et opus totum hinc ad duorum annorum decursu(m), si celerius non poterit, debite et plene, completum et perfectum tradere et consignare debebit, habere debet a sacra M^{te} reginali florenos in moneta Polona, per grossos triginta computatos, novingentos quadraginta. Ut autem habeat sumptum et impensam pro emendis lapidibus et solvendis operariis, debet habere de presenti florenos quadringentos ad rationem summe suprascripte. Quos quidem quadringentos florenos sua M^{tas} reginalis dare dignata est in mutuum ad effectum solvendi Ioanni Mariae ut supra; eos vero quadringentos florenos sua M^{tas} reginalis rehabere debebit ex rebus et proventibus R^{mi} domini archiepiscopi defuncti pro festo Pasche proximo per dominos capitulares utriusque capituli Gnesnensis et Cracouiensis. Reliquum vero summe illi solvetur secundum quod visum fuerit suae M^{ti} cum utroque venerabili capitulo, visa eius diligentia circa laborem impendenda.

Quam quidem schedam contractus ego notarius capituli subscripsi his verbis: Valentinus Brzostowski venerabilis capituli Cracouiensis notarius de speciali mandato eiusdem capituli praesentem contractum manu mea subscripsi et in acta capitularia ingrossavi.

È STATO GIOVANNI MARIA PADOVANO A ROMA?

(RENDICONTO)

Il monumento del vescovo di Cracovia Pietro Tomicki nella cattedrale di Wawel, eseguito nell' anno 1532 circa (fig. 2, 4, 6, 7), passa generalmente per essere opera di Giovanni Maria Mosca, detto il Padovano, e ciò per la sua somiglianza col monumento dell' arcivescovo di Gniezno e vescovo di Cracovia Pietro Gamrat, del 1545—47, nella medesima cattedrale, che è documentata per archivio come opera di questo scultore (fig. 1, 3, 5). Questa somiglianza sorse dal fatto, che la regina Bona Sforza, la quale ordinò il monumento di Gamrat, raccomandò al Padovano di prendere per modello il monumento sepolcrale di Tomicki. Un confronto accurato di ambedue i monumenti conferma che l'autore del sepolcro di Tomicki è pure il Padovano. Giovanna Eckhardt[1]) ha fatto una giusta osservazione, che il monumento di Tomicki si riallacia all'arte romano - florentina, ma proprio su questa base — unica fra gli storici dell' arte — negò che il Padovano, come proveniente dalla scuola italo-settentrionale, fosse l'autore di quest' opera.

Gli autori di questo lavoro indicano perfino il primo modello del monumento cracoviano e precisamente il monumento sepolcrale del cardinale Antonio Jacopo Venerio (1479) nella chiesa di San Clemente a Roma (fig. 8). La diferenza essenziale fra queste opere si basa su questo, che la figura del cardinale Venerio appartine al tipo quattrocentesco, mentre la figura di Tomicki al tipo nuovo, cinquecentesco, introdotto in Roma da Andrea Sansovino, prima nel monumento del vescovo Pietro da Vicenza (1504) nella chiesa di S. Maria in Aracoeli e poi negli splendidi monumenti sepolcrali del cardinale Ascanio Sforza (1505) e del cardinale Girolamo Basso Rovere (1507—09) nella chiesa di S. Maria del Popolo.

L'ornamentazione del monumento di Tomicki, che non si accorda colle opere del Padovano, poco ornate, classicizzanti, cosi come il monumento sepolcrale di Giovanni Tarnowski e di suo figlio Giovanni Christoforo nella cattedrale di Tarnów[2]), del Kamieniecki a Krosno e il ciborio della chiesa di Nostra Signora di Cracovia, vengano spiegati da gli autori col gusto di Tomicki, corrispondente del resto al carattere dell' ornamentazione, che dominava allora alla corte reale. Il Padovano doveva avere un tacuino con disegni di vari monumenti sepolcrali italiani e da questo il vescovo, che conosceva Roma, scelse l'ornato monumento di Venerio, come modello per la sua

---

[1]) J. Eckhardtówna, Nagrobek «biskupa Czarnkowskiego» w katedrze poznańskiej. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Prace Komisji Historii Sztuki, I/3. Poznań 1933.

[2]) J. Dutkiewicz, Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932, fig. 10.

tomba. E cosi gli autori ammettono, che il Padovano prima della sua venuta in Polonia, fosse stato qualche tempo a Roma.

Il più bel monumento sepolcrale femminile in Polonia, col quale Giovanni Tarnowski onorò la memoria della sua giovane moglie Barbara, nella cattedrale di Tarnów (fig. 9, 11), e che mostra quanto alla figura concordanza stilistica col monumento di Tomicki e quanto all' architettura colle opere classicizzanti del Padovano, deve essere ascritto a quel artista. L'architettura di questo monumento è presa (come ha notato la Eckhardt) dal monumento sepolcrale del vescovo Pietro da Vicenza, opera del Sansovino, a S. Maria in Aracoeli (fig. 10, 12), e nella concezzione della figura della Tarnowska è visibile l'influenza della figura sepolcrale di questa tomba romana. Si ricade quindi di nuovo su Roma e in questo caso su Andrea Sansovino. L'affermazione del modello romano di questo monumento inclinò la Eckhardt di negare al Padovano la paternità del monumento sepolcrale della Tarnowska. Gli autori invece ammettano, che il monumento della Tarnowska è uscito dalle mani del Padovano, e vi vedeno un appoggio della loro ipotesi sul soggiorno di quest' artista a Roma e con ciò anche sulla penetrazione di elementi romani sull' arte italo-settentrionale del Padovano.

DRUKARNIA
W·L· ANCZYCA
i SPÓŁKI
W KRAKOWIE